ملامح الظاهراتية في الشعر العباسي - عرض وتحليل

م. د. عيسى جعفر الحركاني
كلية الآداب/ جامعة واسط

Abstract:

The artistic discourse does not copy . The linguistic form as it is ,but it tries to submit it for specific contextual rules which create a kind of misunderstanding for the receiver which leads him ther to an effective situation for not consuming the discourse which constructs a very strong linkage between the discourse and the in other words ,the discourse tackles the linguistic form and how to join it romantically through which the remove will be spread and which creates a kind of ambiguity between the discourse and receiver or between the discourse and what the readers think that it is correct. Meanwhile, the relation is based on the work and discourse being possessed byany individual within a particular society but no one can say that he / she possesses, in other words , the possession of discourse is in general but not specific The producer or the writer , the discourse and the receiver do have the right of drawing the boundaries of the discourse identity depending on the nature of the relation among them in the case of when the producer is selfish towards the other sides of the equation then the producer or the writer will be bias. In the case of the discourse being concentrated the relation between the other two elements , then it will lead to wards the variety of semantics of the discourse taking into account the centralism which is existed within side accompanied by another side of the discourse poetic production it will differ from the dominated profession which was tackled and being discussed by Jacobson, the first kind of the discourse is based on the effective challenge between the civil constituents and the absent saying within the discourse both sides of informing and receipt ion will affect or being reflected upon an effective personality which , in turn will affect the ather side.

تمهيد:

مصطلح الظاهراتية: يعد هوسرل أول من طرح هذا المصطلح في نظريته التي أطلقها في أوائل القرن العشرين, التي ننص على ((إن المعرفة الحقيقية للعالم لاتتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (نومينا Noumena) ,وإنما بتحليل الذات نفسها , وهي تقوم بالتعرف على العالم, أي بتحليل الوعي, وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر (فينومينا Phenomena) ذلك أن الوعي لايكون مستقلاً وإنما هو دائماً وعي بشيء ما غير أن من الضروري , كما يقول هوسرل , تجريد الوعي من أية تصورات ما قبلية سواء كانت فلسفية أم حسية))[1] , ويرتبط الوعي بالقصد لأن كل حالة من الوعي أو القصد ((تفترض وجود موضوع يؤلف كلاهما الآخر ويظهران في صيغة الفعل والبنية))[2], فالقصدية هي المحدد لفعل الوعي وبنيته على أساس مبدأ القصدية الذي يشترط :

1- أن يكون الوعي دائماً وعي شيءٍ ما .

2- إن افضل طريقة نتصور بها الوعي أن بعده الفعل الذي به يقصد , أو يعنى ,أو يتخيل الفاعل موضوعاً أويعيه وبذلك يدخل الموضوع في الحيز المعروف في شكل تصور أو بديهة , أو صورة ذهنية , ويعتمد الموضوع المقصود على الفاعل من حيث دخوله الحيز المعروف[3].

فالوعي - القصد: يشمل الخيالية , والملموسة , والمجردة المثالية , والتي لاوجود لها , والغائبة وغيرها, وهذا التبسيط لنمط الوعي قد غدا أساساً لتبرير مجموعة كبيرة من النظريات أو المناهج النقدية , ولما كان هذا النمط يبرر أن بعد العمل الأدبي فعلاً من أفعال الوعي وبنية, ويمكن أن يكون لعمل أدبي واحد وجود في وعي المؤلف والقارئ كليهما , بل في وعي عدد كثير من القراء , لذا يستطيع المرء ان يفرض وجود موضوع واحد للقصد لأمثلة قصد كثيرة ويستخدم هذه الفرضية أساساً لنظرية في المعرفة الأدبية[4]. وهذا التبسيط لنمط الوعي أصبح أساساً لتبرير مجموعة كبيرة من النظريات أو المناهج النقدية , ولما كان هذا النمط يبرر عد العمل الأدبي فعلاً من أفعال الوعي , ويمكن أن يكون لعمل أدبي واحد وجود في وعي المؤلف والقارئ كليهما بل وعي عدد كثير من القراء , لذا يستطيع المرء أن يفرض هذه الفرضية البسيطة أساساً لنظرية المعرفة الأدبية[5], فالظاهراتية تقوم على أساس مسلمة بأن الأحاسيس وحدها هي الموضوع المباشر للمعرفة [6].

إن الخطاب الفني لاينسخ الواقع كما هو , بل يحاول أن يخضعه لقوانين نصية تستحدث إيهاماً لدى المتلقي بما يحول المتلقي إلى ذات فاعلة , وليست ذات مدركة تستنفذ الخطاب , بما يشكل رابطة قوية بين الخطاب ومرجعه أي أن الخطاب يرصد الواقع ربطاً تخييلياً يسود من خلاله الانزياح , ويخلق إيهاماً بين الخطاب والمتلقي أو (بين الخطاب وما يعتقد القراء أنه صحيح , فالعلاقة تقوم – هنا بين العمل , وبين خطاب , مبثوث يمتلك كل فرد من أفراد مجتمع ما بعضاً منه , ولكن لا أحد يستطيع أن يزعم امتلاكه , وبعبارة أخرى , انه بحوزة الرأي العام, وهذا الرأي العام ليس بطبيعة الحال الواقع , وإنما هو مجرد خطاب ثالث مستقل عن العمل)[7] ,ويقوم ك الباث , والخطاب , والمتلقي بتحديد هوية الخطاب استناداً إلى طبيعة العلاقة فيما بينهم , فحين يكون الباث متسيداً على على العنصرين الآخرين فإن ذلك يعني بروز المهيمنة المرجعية , أما حين يكون الخطاب مركزاً لارتباط العنصرين الآخرين , فإن ذلك يبرز التعدد الدلالي للبنية العميقة للخطاب , مع الاحتراز , بأن المركزية التي يتوفر عليها طرف من أطراف إنتاج الخطاب الشعري , تختلف عن المهيمنة الوظيفية التي تحدث عنها ياكوبسون 8 , فالنوع الأول من الخطاب يقوم على التفاعل الجدلي بين المقولات الحضورية والمقولات الغيابية داخل الخطاب , إذ يعكس توفر طرفي الإبلاغ والتلقي على شخصية فاعلة تؤثر في الآخر وتتأثر به في نفس الوقت , بينما يقوم النوع الثاني من الخطاب على هيمنة المقولات الحضورية , ويعكس الاتحاد بين هويتي الإبلاغ والتلقي لأن التصالح بين الأنا والآخر فيه , ماهو إلا صورة من صور التصالح بين الخطاب ومرجعه, ومن ثم تحول الخطاب إلى فعالية لسانية تتوخى التعبير عما تشترك به الجماعة الخطابية , إذ تصبح الخصائص التي تحدد العلامة اللغوية في إطار علاقة الدال بالمدلول شاهداً على على ثبات البنية المضمونية للخطاب , وهذا الثبات ينبع من غياب قدرة الذات المتلقية على التأويل أو الإسهام خلق الدلالة الشعرية أو توسيعها بسبب تقديس الذائقة القبلية فضلاً عن غياب قدرة المرسل على ابتداع مضمون جديد يضاف إلى المضمون القبلي, لأن الكلام الشعري شكل اجتماعي يراد به وجه القبيلة9 ,مما يجعله يحاكي التنظيم المجتمعي الثابت, الذي لايحفز على الثورة والخلاف , بقدر ما يحفز فاعلية التنظيم والاتصال , والتصالح, وفي الأدب العربي مع مجيء الحكم العباسي حصل تغير في التنظيم المجتمعي ذائقة جديدة وإيقاعاً جديداً ينسجم مع التنظيم الجديد ويبرز أحاسيس أفراده لأن (الحضارة دخلت كل جانب من جوانب الحياة آنذاك في النظم والتقاليد

وفي مجالس الطرب والغناء , وفي بناء الدور والقصور , وفي استخدام وسائل جديدة في الأطعمة والألبسة والفرش والأثاث وأدوات الزينة والترف , كل هذه الأمور قادت الشعراء إلى النظم في موضوعات جديدة لم تكن مألوفة أو معروفة من قبل , إضافة إلى مظاهر الطبيعة الخلابة .... فإنها فسحت للشعراء , ولاسيما شعراء الوصف , المجال الرحب لتقديم قصائد ومقطوعات رائعة مصاغة بأسلوب جذاب , متدفق من خيال خصب وقريحة معطاءة)10, وهذا يقودنا إلى المحور الأول في بحثنا هذا

ظاهراتية الإيقاع الشعري:

الإيقاع (هو القوة الرئيسة , هو الطاقة الرئيسة في الشعر , من المتعذر توضيح الإيقاع , غير أنه بالإمكان التحدث عنه مثلما يجري الحديث عن القوة المغناطيسية أو الكهربائية , ... الإيقاع يمكن أن يكون واحداً في عدد كبير من الأشعار حتى في كامل عمل الشاعر , وهذا لايجعل من العمل رتيباً , وذلك نظراً إلى أن الإيقاع يمكن أن يكون معقداً لدرجة ومصاغاً بدرجة من العسر بحيث يتعذر التوصل إليه حتى في عدد من القصائد الكبيرة)11, ومن بين جميع العناصر المكونة للعمل الفني (يكون الإيقاع أسبقها إلى الفعل , ذلك أنه يكاد يعطي الإشارة الأولى, أن النشاط التشكيلي قد بدأ , وأنه يوجه مزاجنا في الحال بطريقة محددة)12 ,وقد أحصى د. صاحب خليل إبراهيم مواضع ورود لفظة (سمع) ومشتقاتها في القرآن الكريم , فوجدها تأتي في (186) مرة12, يتقدم السمع فيها على البصر تارة , وعلى العلم تارةً أخرى , وهذا يدل على أن جماليات الملفوظ الشفاهي جماليات سمعية تتوفر على رصيد مرتفع من المؤثرات السمعية الصوتية التي تعمل على (إحداث مايسمى بموسيقى الكلام , أو التنغيم , أو تبدلات الصوت بحسب سياق الكلام القائم على محاور المتكلم والمخاطب والعلاقة بينهما)13.

إن عناية الخطاب النقدي العربي لم تتجاوز حدود الرصد العلمي للموسيقى الخارجية للكلام , ولم تقترب من أساليب التنغيم اللغوي أو الشعري , ولعل مرد ذلك إلى أن القدماء بحثوا المسائل اللغوية والشعرية في حلقات المساجد التي يكون للمكتوب النصيب الأوفر من عنايتها بالخطاب الملفوظ ومن ثم تصبح العناية بجماليات الكتابة أكثر من العناية بجماليات اللفظ, ويذهب الدكتور مازن الوعر إلى (أن أغلب الصفات التي كان يظن أنها أدبية هي صفات لسانية –صوتية , صحيح أن الأشكال الكتابية المطبعية تنقل هذه الصفات مكتوبة لنقرأها , إلا أن هذه الصفات تعمل فقط على أنها بديل عن التأثير السمعي الذي يطرق آذاننا , فانبر وظيفة صوتية وكذلك القافية والأوزان الشعرية عموماً, وهكذا فإن الصيغ الصوتية والتركيبية المستعملة في أنواع أدبية عديدة تدين في تأثيرها لمعرفتنا ببنية النص المنطوق)14, وسبب هذه الهيمنة الصوتية يكمن كما يقول توفيق الزيدي في أن (جوهر الشعر هو الصوت) 15 , ويبدو أن هذا الجوهر كان حاضراً في ذهن أرشيبالد ماكليش عندما قال : (القصيدة توجد كقصيدة في العلاقات بين الكلمات كأصوات , أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان , وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة ,إنما هو حصيلة لبناء الأصوات)16 , يتضح مما تقدم أهمية المؤثرات الصوتية في الخطاب الشعري إذ يندرج المظهر الصوتي في مستويين :

1- المستوى اللغوي : الذي يتجلى (من خلال استخدام ألفاظ ذات دلالات سمعية وإيقاعية يستمدها من اللغة , أو انه يتخيل أموراً من البيئة لاتتم إلا عن طريق السمع , فيعيد صياغتها بما ينسجم والموضوع الذي يعالجه , لينقل إلى المتلقي عن طريق السمع أيضاً)17 .

2- المستوى الإيقاعي : الإيقاع الشعري: (هو تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفياً في خط واحد , وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي)18, فهو توظيف للمادة الصوتية من خلال ترددها في السياق على مسافات متساوية لإحداث الانسجام , أو على مسافات غير متساوية لتجنب الرتابة .

إن هذا التوظيف للمادة الصوتية ناتج من لإنتاج وعي جديد في علاقة الذات مع العالم , غير أن هذا الوعي سرعان ما يسلك ضمن مقتضيات الضرورة التي تتحكم في تكوينه نحوياً وصوتياً ودلالياً , إذ (أن العمل الفني يولد لأول وهلة من واقع خلاق وأنه حر حرية مطلقة ولكن ما أن يحاول هذا الواقع أن يتحقق حتى يجد نفسه واقعاً في شبكة منسوجة من الضرورات الشكلية ومن قوانين منطق أعلى عليه أن يذعن له)19 , وهذا المنطق هو منطق الجماعة بمعنى آخر انفتاح الدوال الإيقاعية على دلالات اجتماعية تشف على طبيعة الوعي السائد لدى تلك الجماعة لذلك نجد الذائقة النقدية تلوم من يخرج عن هذا الوعي ودليل ذلك ماأورده المرزباني عن أحمد بن خلاد عن أبيه قال :(قلت لبشار : يا أبا معاذ , إنك لتجيء بالأمر المهجن , قال : وما ذاك ؟ قلت : إنك تقول :

إذا ما غضبنا غضبةً مضـــريةً هتكنا حجاب الشمس أو مطرت دما

إذا ما أعرنا سيداً من قبيـــلةٍ ذرى منبر , صلى علينا وسلـــما[20]

ثم تقول :

ربـــــــابة ربـــــة البيت تصب الخـــل في الزيـــت

لهـــا عشـــــر دجـــاجا وديـــك حســـن الصـــوت[21]

فمنطق الجماعة استحسن من بشار فخره بمضر رغم كونه فارسي لأن الفخر موافق لمنطق وذائقة الجماعة العربي الذي يميل إلى البداوة ويعتز بالفخر ويرى في الشعر الجاهلي المثال الأسمى للشعر, في حين انتقده في مخاطبته لجاريته وهنا تأتي فرادة الشاعر العباسي وانطلاقه من تجربته الخاصة وعدم مبالاته بالنقد كونه يرى أن شعره موافقاً للحال يتضح ذلك في رده (فقال : كل شيء في موضعه , ربابة هذه جارية لي , وأنا لاآكل البيض من السوق , فربابة هذه لها عشر دجاجات وديك , وهي تجمع علي هذا البيض وتحضره لي , فكان قولي لها أحب إليها وأحسن عندها من قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)[22] , فالمنطق العام حارب كل محاولات التمرد والخروج عن السائد وهذا ما نتج عنه صراعاً نقدياً مستعراً لأن الذائقة النقدية تعاملت مع كل خروج عن السائد على أنه عيب شعري وأفرد له المرزباني في موشحه باباً أسماه مخالفة العرف قال فيه :(قال قدامة : من عيوب معاني الشعر مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة والطبع)[23], على أن الشعراء

العباسيون قد أقبلوا على هذا العيب النقدي ليصنعوا منه فرادتهم ويحولوه إلى ميزة لهم , مكونين لذائقة جديدة لعل أبرزمظاهرها واقعية التجربة الشعرية , أي اشتقاق الشاعر موضوعاته من حياته وبيئته الخاصة , وسرعان مادخلت الذائقة الجديدة في صراع نقدي جديد تمثل في الصراع حول المقدمة الطللية ,إذ وجد الشاعر العباسي أن هذا التقليد لايمت بصلة شعورية لحياته رغم كونه من أركان القصيدة العربية عبر الزمن وكان أول المتمردين مطيع بن إياس بقوله:

لأحسن من بيدٍ يحارُ بها القطا ومن جبلي طيٍّ ووصفكما سلعا

تلاحظ عيني عاشقين كلاهما له مقلة في وجه صاحبه ترعى [24]

وتابعه ابو نواس وحمل لواء هذه النزعة وله في ذلك أشعار كثيرة منها قوله :

دع لباكيها الديارا وانف بالخمر الخمــارا

واشربنها من كميتٍ تدع الليل نـــــــهارا

بنت عشر لم تعاين غير نار الشمس نــارا

لم تزل في قعر دنٍ مشعرٍ زفتاً وقـــــارا[25]

كان الخروج عن المقدمة الطللية هو البداية للخروج عن المألوف في الجوانب الإيقاعية في عصر انغمس في المدنية وترك البداوة خلفه , وما ترتب عن ذلك من هيمنة الحس على حساب التخييل بسبب ثراء البنية المضمونية للخطاب ,وبالرغم من أن اللغة العربية لغة قادرة على التعبير عن أي مسألة فكرية تناط بها مهمة إيصالها إلى المتلقي, ولعل الدليل الأكبر على ذلك استيعابها للقرآن الكريم , إلا أن الشعرية المتنجة فيها ظلت تميل إلى مرحلة متقدمة من مراحل الفن الإنساني وهي المرحلة التي غلبت عليها الانفعالية في الاقتراب من الموضوع الشعري مع الميل إلى جعل الإيقاع الموسيقي ظاهراً عالي التنغيم , إذ يتساوق هذا الصخب النغمي مع الرصيد الحضاري الذي يمكن أن يتوفر عليه المجتمع ومن ثم يتحدد مبلغ الرقي الذي وصل إليه الفن الذي ينتجه ذلك المجتمع, (لأننا لو تتبعنا تاريخ تطور الموسيقى ذاته لوجدناه يسير بالتدريج نحو اندماج الايقاع لاإظهاره , فالإيقاع هو أوضح العناصر وأظهرها في الموسيقى البدائية)[26], كما أن الإدراك الحسي يتأثر بالأصوات التي يستخدمها الناس أثناء حديثهم لأن عملية الانتاج لابد ان تندرج في سياق يضارع عملية الإبلاغ والتلقي واستيعاب تجربة المرسل,وبناء على هذا نجد اختلافاً في مفهوم الإيقاع الشعري تنبه له العروضيون عندما رتبوا القوافي تصاعدياً حسب إيقاعها :

1- القافية المقيدة : هي أقل القوافي إيقاعاً ,ولايلتزم الشاعر فيها بحركة توجيه ثابتة , وهي تعتمد على موسيقى الروي وحده.

2- القافية المقيدة التي فيها حركة توجيه ثابتة أي خالية من سناد التوجيه .

3- القافية المقيدة المردفة بواو أو ياء أو بكليهما على التناوب أو القافية المقيدة المؤسسة .

4- القافية المطلقة غير المردفة .

5- وفوقهاالقافية المطلقة المردفة بواو أو ياء أو بكليهما على التناوب .

6- القافية المطلقة المردفة بألف.

7- القافية المردفة أو المؤسسة الموصولة بهاء أو كاف أو حرف مد.

8- قافية لزوم ما لايلزم المردفة أو المؤسسة الموصولة بمد أو بهاء تليها ألف الخروج [27].

لقد تنبه الغزالي إلى مسألة موافقة الإيقاع لواقع الحال مثلما تنبه البلاغيون إلى أن البلاغة موافقة الكلام لواقع الحال ,وإن أحاسيس الإنسان هي من تحدد الإيقاع في كلامه فقال : (إن لله سراً في مناسبة النغمات الموزونة للأرواح , حتى أنها لتؤثر فيها تأثيراً عجيباً , فمن الأصوات ما يفرح ومنها ما يحزن ومنها ينوّم , ومنها مايضحك ويطرب , ومنها ما يستخرج من الأعضاء حركات على وزنها باليد والرجل والرأس)[28], ولهذا أرى أن الباحثة قاسي صبيرة قد جانبت الصواب عندما عدت الموشحات هي القفزة النوعية في القصيدة[29] متناسية الترصيع والتطريز والتسميط وغيرها من التقسيمات , فضلاً عن ما أحدثه ظهور بعض الفنون كالشعر التعليمي من إيقاعات خاصة على نحو ما نجد في قول أبي العتاهية :

حسبك مما تبتغيه القـوتُ ما أكثر القوت لمن يموتُ

الفقر فيما جاور الكفافا من اتقى الله رجا وخافا

هي المقادير فلمني أو فذر إن كنت أخطأت فما أخطأ القدر

لكل ما يؤذي وإن قل ألم ما أطول الليل على من لم ينم[30]

إذ يبدو التباين في المراكز الصوتية للأبيات واضحاً رغم كونها تشكل منظومة واحدة , وهذا التباين سببه وجود مركزين صوتيين في كل بيت , وهما روي العروض , وروي الضرب , وهذا إيقاع شائع في الرجز المزدوج , فرضه الشعر التعليمي فكثر في منظوماته كألفية ابن مالك , وفي القصص التعليمية مثل كليلة ودمنة لأبان اللاحقي , وحتى في الشعر الرسمي الذي سار مع الإيقاعات التقليدية للقصيدة تطالعنا في الشعر العباسي قصيدة لسلم الخاسر في مدح الخليفة موسى الهادي ,إذ (يرى بعض الباحثين أن الشعر الذي ينبني على تفعيلة واحدة قديم في الشعر يعود إلى القرن الثاني الهجري في العراق ويورد قصيدة لسلم الخاسر[31], والقصيدة من مجزوء الكامل على ضرب واحد :

موسى المطر غيث بكر ثم انهمر لما اغتفـــر

ثم غفرلما قدر ثم اقتصر عدل السير

باقي الأثر خير البشـــر فرع مضر بدر بـدر

لمن نظر هو الــ ـوزر لمن حضر والمفتـخر[32]

والظاهرة الإيقاعية الأكثر جذباً للأنظار موقف النقاد القدامى من بحر المجتث وبحر المقتضب , إذ نجد حازم القرطاجني يصرح بذلك في قوله (أما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما),وهنا يبرز تفرد الشاعر العباسي ورغبته في النظم استجابةً لأحاسيسه وبيئته , فهذان البحران رغم ماتقدم من الكلام فيهما إلا أنهما أكثر تجاوباً مع اللحن ولهذا انسجما مع البيئة العباسية المنفتحة على الغناء ومجالس الطرب فكثر النظم فيهما كقول مطيع بن إياس من المجتث :

ويلي ممن جفاني وحبه قد برانـــــي

وطيفه يلـــــقاني وشخصه غير دانِ

أغر كالبدر يعشي بحســـنه العيــنانِ

جاريّ لاتعـذلاني في حبه ودعـــاني

فرب يوم قصـــير في جوسقٍ وجنانِ

بالراح فيه يحيا والقصف والريحانِ[33]

وقول أبي نواس من المقتضب :

حامل الهوى تعبُ يستخفه الطـــربُ

إن بكى يحقُّ لـــه ليس ما به لعـــبُ

تضحكين لاهيـــةً والمحبُّ ينتحـــبُ

تعجبين من سقمي ؟ صحتي هي العجبُ

كلما انقضى سببٌ منك عاد لي سبــبُ[34]*

يذهب الدكتور صفاء خلوصي إلى أن (دقة تركيب القافية هي التي أضفت على موسيقى الشعر العربي روعة يندر أن نجدها في عروض اللغات الأخرى)[35]ولهذا لم يتورع الشاعر العباسي عن استحداث بحور تحاكي مشاعره ورغباته وإن كانت خارجة عن بحور الخليل وهي :

1- بحر المستطيل: وهو عكس بحر الطويل وأجزاؤه (مفاعيلن , فعولن , مفاعيلن , فعولن).

2- بحر الممتد : وهو عكس المديد وأجزاؤه(فاعلن ,فاعلاتن ,فاعلن ,فاعلاتن).

3- بحر المتوافر: وهو محرف بحر الرمل , وأجزاؤه (فاعلاتك , فاعلاتك ,فاعلن).

4- بحر المتئد : وهو مقلوب المجتث , واجزاؤه (فاعلاتن , فاعلاتن , مستفعلن).

5- بحر المطرد وهو مقلوب التفعيلتين الأوليين من بحر المضارع وأجزاؤه (فاعلاتن , مفاعيلن,فاعلاتن).

6- المنسرد: هو مقلوب التفعيلتين الأخيرتين من بحر المضارع وأجزاؤه (مفاعيلن ,مفاعيلن, فاعلاتن).[36]

7- مدق القصّار:وهو وزن استحدثه ابو العتاهية , وأجزاؤه (فاعلاتُ, فاعلا,فاعلاتُ, فاعلا)[37].

إن اتحاد الوزن مع القافية يمنح القصيدة وحدتها الإيقاعية وكما استحدثوا بحوراً جديدة , استحدثوا التقسيمات النحوية المتوازية داخل الأبيات مما سمي ازدواجاً , وتسميطاً وتخميساً وغيرها كقول أبي نواس على المسمط :

ســــــــلاف دن كشـــــمس دجن [38] *

والمخمس يتكون خمسة أشطر الأربعة الأولى قافيتها موحدة والخامس قافيته ثابتة كقول أبي نواس :

ماروض ريحانكم الزاهرُ وما شذى نشركم العاطرُ

وحق وجدي والهوى قاهرُ مذ غبتم لم يبق لي ناظرُ

والقلب لا سالٍ ولا صابرُ[39] *

المحور الثاني :ظاهراتية الألفاظ والأساليب :

شهد العصر العباسي ثورة في كل شيء وتغير في تركيبة المجتمع من مجتمع ميال إلى البداوة ذو عقلية قومية تنظر بدونية إلى الأقوام الأخرى إلى مجتمع منفتح يتعايش فيه الجميع ,ولم يكن الشعر بعيداً عن هذا التغيير إلا أنهم اضطروا استجابةً لأحاسيسهم لخوض صراع نقدي حاد مع أرباب الذوق القديم في الشعر ولاسيما اللغويون إذ رفض الأصمعي شعراء العصر العباسي وشعرهم وختم الشعراء بابن هرمة وابن ميادة من الشعراء الذين ادركوا الدولة العباسية ولكن الأصمعي قدمه عليهم [40] وقد تمرد الشعراء على اللغويين ولعل النماذج التي أوردتها فيما تقدم من البحث تمثل دليلاً قوياً على حدة الصدام النقدي بين الطرفين فالشعراء العباسيون لم يلتفتوا لرأي ناقد بل مضوا ينظمون حسب ماتمليه عليهم أحاسيسهم, وتعمد بعضهم تقديم إنموذج يكسر به العرف السائد في مقدمتهم أبي نواس وتابعه العديد من الشعراء إذ تطالعنا قصيدة تعمد شاعرها مخالفة السائد في العقلية العربية التي تبجل قيم الشجاعة والفروسية فنجد الرقاشي يقول :

جنبيني الدرع قد طال عن القصف حمامي

واكسري المطرد والبيضة واثنـــــي بالحسامِ

واقذفي في لجة البـــحر بقـــوسي وسهامي

وبترســـي وبرمـحي وبسرجي ولجـــامي

فبحسبي ان تريـــني بين فتـــيانٍ كرامِ

سادةً نغدو مــجديــن على حرب المدامِ

واصطفاق العود والنايات في جوف الظلامِ

هـــزم أرواح دنـــــان لم ننـــلها باصطلامِ

نهزم الـــــراح إذا مـــا هم قــوم بانـــهزامِ

ثم خل الضرب والطعن لأجســادٍ وهـــامِ

لشقي قـــــال قد طــال عن الحــرب حجامي[41]

فالشاعر ينقض كل قيم الفروسية بعقلية مترفة بعيدة عن الحروب لاهية ,لذا نجده يطالب برمي عدة الحرب في البحر ويرى الفروسية الحقيقية في معاقرة الخمر والتسابق عليها , هذه الروح المتمردة على السائد التي تنظم الشعر طبقاً لما تحس ولا يمكن لقالب أو عمود شعري أن يمنعها عن إيجاد الأسلوب الذي تراه ينسجم مع أحاسيسها دون الالتفات لأي نقد لايمكن أن توجد إلا لدى الشعراء العباسيين ,ويطالعنا مجموعة أساليب في النظم تنبه لها العروضيون فوضعوا لها ضوابط وإن كانت تتعلق باستعمال الصيغ والألفاظ أكثر منها في البحور الشعرية وتدخل في باب البديع أكثر من دخولها في باب العروض ولكنها وردت في كتب البلاغة والعروض على تفاوت بينهما ,ومن هذه الأساليب :

1- المصغر : وهو الذي تكثر فيه ألفاظ على صيغة التصغير [42], كقول ابن الفارض :

سرت فأسرَّت للفؤاد غديةً أحاديث جيران العذيب فسرَّتِ

لها بأعيشاب الحجاز تحرشٌ به لابخمر دون صحبي وسكرتي

تذكرني العهد القديم لأنـها حديثة عهدٍ من أهـيل مودتــي [43].

2- التفويف :وهو أن يؤتى في الكلام بمعان متلائمة في جمل مستوية المقادير أو متقاربتها [44], كقول ديك الجن :

أحل وامرر وضر وانفع ولن واخشن ورش وابر وانتدب للمعالي[45]

3- الإرصاد (التسهيم) : وهو أن يجعل قبل العجز في الفقرة أو البيت مايدل على العجز[46], كقول البحتري :

أحلّت دمي من غير جرم وحرمت بلا سببٍ يوم اللقاء كلامي

فليس الذي حللته بمحللٍ وليس الذي حرمته بحرام[47]

4- المشاكلة : وهي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته أو تقديراً [48]

كقول أبي إسحاق الصابي :

إن كنت خنتك في المودة ساعة فذممت سيف الدولة المحمودا

وزعمت أن له شريكاً في العلى وجحدته في فضله التوحـــيدا

قسماً لو أني حالف بغـموسها لغريم دينٍ ما أراد مـــزيدا [49]

5- المزاوجة : المزاوجة هي أن يزاوج في معنيين في الشرط والجزاء[50] كقول البحتري :

إذا ما نهى الناهي فلجّ بي الهوى أصاخت إلى الواشي فلجّ بها البحرُ[52]

6- العكس والتبديل: هو أن يقوم في الكلام جزء ثم يؤخر ويقع على وجوه عديدة [53] كقول المتنبي:

فلامجد في الدنيا لمن قل ماله ولامال في الدنيا لمن قل مجده[54] *

وتحفل كتب البلاغة والعروض بهذه الأساليب مع اختلاف تبويبها من قبل العلماء إلا أنها أساليب فرضها الواقع الجديد واحساس الشاعر بالرغبة في الخروج عن القالب القديم الذي أصبح لاينسجم مع أحاسيسه وانفعالاته ولو أردنا التعمق في ميدان البديع في هذا الصدد لضاق بنا المورد لضخامة المادة المتوفرة وما ذكرناه آنفاً إنما هو على سبيل المثال لا الحصر .

المحور الثالث : ظاهراتية الصورة الشعرية :

كان لانطلاق الشاعر العباسي من أحاسيسه وسعيه الحثيث للتعبير عنها دون الالتفات لأي رأي نقدي أو عمود شعري متعارف عليه , أن تولدت معاني وصور شعرية جديدة ,فالصورة الشعرية (تحدث يقظة حقيقية للإبداع الشعري حتى في روح القارئ من خلال ترجيع صورة شعرية واحدة)[55]لأنها(لاتخضع لاندفاع داخلي وليست صدى الماضي بل على العكس , فمن خلال توهج الصور يتردد الماضي البعيد بالأصداء , ويصعب علينا معرفة على أي عمق سوف يتم رجع هذه الأصداء ونسبة تلاشيها , فبسبب طزاجتها وفعلها يكون للصورة الشعية هوية وديناميةخاصتان بها)[56] , ويذهب باشلار إلى أن (الصورة المدروسة من خلال الذات لايمكن فهم جوهرها من خلال الإحالة إلى الذات فقط , إن الظاهراتية وحدها – أي دراسة بداية الصورة في الوعي الفردي تستطيع معاونتنا في استعادة ذاتية الصور وقياس مدى اكتمالها وقوتها)[57], فـ(باشلار يمنح الذات موضوعها المستقل عن الواقع الخارجي أي أن الموضوع يتحدد من خلال وعينا وادراكنا ومعايشتنا له)[58], لأن علم الظاهراتية هدفه (جعل عملية الوعي حاضرة , وهذا يعني جعلها في حالة توتر إلى أقصى الحدود , فالظاهراتية ترفض أي وصف تجريبي للظواهر , لأن مثل هذا الوصف هو عبودية للموضوع عن

طريق فرضه قانون يبقي الذات في وضع استسلامي , فالظاهراتي يتدخل في وضع الوثائق والأدلة على محور الفهم)[59], لأن (علينا في كثير من الظروف أن نقرأ الشعور هو التزام الروح , إن الوعي بالروح أكثر استرخاءً وأقل قصدية من الوعي المتصل بظاهرة العقل)[60], كما أن (الغزارة والعمق في القصيدة هما دائماً ظاهرة ثنائية الرنين ورجع الصدى فكأن القصيدة بغزارتها وخصوبتها توقظ اعماقاً جديدة في داخلنا للتأكد من الوظيفة السايكلوجية)[61], إن انطلاق الشاعر العباسي من وعيه المتصل بالبوح وابتعاده عن الوعي المتصل بالعقل انتج لنا صوراً جديدة وكماً شعرياً مناسباً لمنافسة أي نمط شعري سابق كقول بشار بن برد:

لم يطل ليلي ولكن لم أنم ونفى عني الكرى طيفٌ ألـَمْ

وإذا قلت لها جودي لـنا خرجت بالصمت عن لا ونعم

نفِّسي ياعبد عني واعلمي أنني ياعبـــدُ من لحم ودم

إن في بردي جسماً ناحلاً لو توكـــأت عـليه لانـهدم

ختم الحـب لها في عنقي موضع الخـاتم من أهل الذمم[62]

ومن الصور ذات المعاني المبتكرة قول ابن الرومي :

نظرت فأقصدت الفؤاد بسهمـها ثم انثنت نحوي فكدت أهيمُ

ويلاه إن نظرت وإن هي أعرضت وقع السهام ونزعـهن ألـيمُ[63]

إذ يتضح بجلاء مدى تجويد الشاعر في ألفاظه وعمق معناه ودقة التصوير وفي البيت الأخير يظهر اندماج الشاعر مع ذاته من خلال دقة تصوير الحادث البصري وأثره في نفسه , وقد يقول قائل -معترضاً على كلامي السابق – إن في الشعر العباسي أغراضاً أخرى متعددة الدوافع النظمية ولايشترط فيها انصياع الشاعر لأحاسيسه فأقول : إن الوصف في الشعر العباسي حالة خاصة تختلف عن أي حقبة أخرى لأن الشاعر العباسي وصف الأشياء انطلاقاً من مزاجه الحضري المتعدد الألوان الفكرية والبيئية كقول ديك الجن:

أما ترى راهب الأسحار قد هتفا وحثَّ تغريده لـــــما علا الشغفا

أوفى بصبغ أبي قابوس مفـرقـه كدرَّةِ التاج لـــــما أن علا شرفـا

مشـــنفٌ بعقـيقٍ فوق مذبـحه هل كنت في في غير أذنٍ تعرف الشنفا

لما أراحـــت رعاة الليل عازبةً من الكواكب كانت ترتـعي السـدفا

هزَّ اللواء على ما كان من سِنةٍ فارتـــجَّ ثم عـــــلا واهـتزَّ ثم هــفا

ثم استـــمر كما غنى من طربٍ مُرِّيـــــحُ شَربٍ على تغريـــده وضفا

إذا استهل استهلَّت فوقه خصلٌ كالحي صيح صـــباحاً فيه فـاختلفا [64]

بل وتفهم الشعراء مزاج ملوكهم الباذخ المبالغ في كل جوانب الحياة فأقبلوا يبالغون في مدحهم كقول منصور النمري :

إن المكارم والمعروف أوديةٌ أحلك الله منها حيث تتسعُ

إذا رفعت امرءً فالله يرفعه ومن وضعت من الأقوام متضعُ[65]

كما عمدوا في المديح إلى أسلوب تزاحم الصور في الأبيات المتلاحقة كقول أبي تمام :

لقد أنصعت والشتاءُ له وجـ ــه يراه الكماة جهماً قطوبا

طاعناً منخر الشمال متيـحاً لبلاد العدو موتاً جـــنوبا

في ليالٍ تكاد تبقي بخدِّ الشمـ س من ريحها البليل شُحُوبا

فضربت الشتاء في أخدعيه ضربةً غادرته عوداً ركوبا

لو أصخنا من بعدها لسمعنا لقلوب الأيام مــنك وجيبا [66]

فالتطور في أساليب الحياة أدى إلى تطور فكري وثراء معرفي انعكس على الشعر فظهرت المقطوعة الشعرية التي تتراوح بين بيتين إلى عشرة يعبر فيها الشاعر عن خاطرة أو شعور حاد في لحظة أو معنى طريف جال بنفسه فاقتنصه دون أن يتوسع فيه أو يولد منه ما يصنع قصيدة

طويلة [67]كقول ابن المعتز :

إذا أحسست في حظي فتورا وحظي في البلاغة والبيانِ

فلا تَرْتَبْ بفهمي ! إن رقصي على مقدار إيقاع الزمان[68].

ويبدو لي أن الشعراء في العصر العباسي ابتدعوا وسائل جديدة في النظم الشعري ارتبط اغلبها بالبديع معتقدين ان هذه الوسائل تنسجم مع دوافعهم في نظم الشعر وتضمن لهم الجدة والحداثة ولهذا لم يتورع الشعراء عن مقارعة النقاد وعدم الالتفات إلى كلامهم .

الخاتمة :

أسفر هذا البحث عن مجموعة من النتائج تتمثل بالآتي:

- الظاهراتية تقوم على أساس مسلمة بأن الأحاسيس وحدها هي الموضوع المباشر للمعرفة .
- عاش الشاعر العباسي وهو يحاول من خلال الإيقاع الشعري أن يكسر النظام الصارم في التشكيل الصوتي للإيقاع, الذي يعبر عن الوعي السائد (الذائقة التقليدية) القائم على الانسجام والتساوي وحضور قيم الثبات

والتنظيم, في حين اعتمد الشاعر العباسي على التلقائية في التعبير عن احساسه الجمالي فضلاً عن طابعه الحضاري في الرصد والمعاينة, وعدم اقتران الفن الشعري بالإيقاع السائد, بل اقترانه بالتميز والجدة إبلاغاً وتلقياً .

- تنبه العباسيون إلى مسألة موافقة الإيقاع لواقع الحال مثلما تنبه البلاغيون إلى أن البلاغة موافقة الكلام لمقتضى الحال , وإلى أن أحاسيس الإنسان هي من تحدد الإيقاع في كلامه .
- لايمكن عد الموشحات هي النقلة النوعية في القصيدة مع تناسي الترصيع والتطريز والتسميط وغيرها , فضلاً عن ما أحدثه الشعر التعليمي من إيقاعات خاصة .
- إن الظاهرة الإيقاعية الأكثر جذباً للأنظار هي مخالفة الشعراء لموقف النقاد السلبي من بحري المجتث والمقتضب , فأقبلوا على النظم فيهما كونهما أكثر انسجاماً مع اللحن والبيئة العباسية المنفتحة على الغناء ومجالس الطرب.
- إن دقة تركيب القافية هي التي أضفت على موسيقى الشعر العربي روعة يندر أن نجدها في عروض اللغات الأخرى , ولهذا لم يتورع الشاعر العباسي عن استحداث بحور تحاكي رغباته ومشاعره.
- حوّل الشاعر العباسي مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة والطبع وهو عيب نقدي في عرف النقد القديم , إلى ميزة صنع من خلالها فرادته , مكوناً لذائقة جديدة لعل أبرز مظاهرها واقعية التجربة الشعرية .
- اعتمد الشاعر العباسي عدة أساليب في النظم تنبه لها العروضيون فوضعوا لها ضوابط ,وإن كانت تتعلق باستعمال الصيغ والألفاظ أكثرمنها في البحور الشعرية , وتدخل في باب البديع أكثر من دخولها في باب العروض, ولكنها وردت في كتب البلاغة والعروض على تفاوت بينهما , وهذه الأساليب فرضها الواقع الجديد واحساس الشاعر بالرغبة في الخروج عن القالب القديم الذي أصبح لاينسجم مع أحاسيسه وانفعالاته , ولو أردنا التعمق في ميدان البديع في هذا الصدد لضاق بنا المورد لضخامة المادة المتوفرة , وما ورد في بحثنا هذا هو على سبيل المثال لا الحصر .
- إن انطلاق الشاعر العباسي من وعيه المتصل بالبوح, وابتعاده عن عن الوعي المتصل بالعقل أنتج لنا صوراً جديدة , وكماً شعرياً مناسباً لمنافسة أي نمط شعري سابق .
- إن الوصف في الشعرالعباسي حالة خاصة تختلف عن أي حقبة أخرى لأن الشاعر العباسي وصف الأشياء إنطلاقاً من مزاجه الحضري المتعدد الألوان الفكرية والبيئية .
- التطور في أساليب الحياة أدى إلى تطور فكري وثراء معرفي انعكس على الشعر, فظهرت المقطوعة الشعرية التي تتراوح بين بيتين إلى عشرة يعبر فيها الشاعر عن خاطرة أوشعور حاد في لحظة أومعنى طريف جال في نفسه فاقتنصه دون أن يتوسع فيه أو يولد منه ما يصنع قصيدة .

- إن الشعراء في العصر العباسي ابتدعوا وسائل جديدة في النظم الشعري ارتبط اغلبها بالبديع معتقدين أن هذه الوسائل تنسجم مع دوافعهم في نظم الشعر وتضمن لهم الجدة والحداثة , ولهذا لم يتورع الشعراء عن مقارعة النقاد , وعدم الالتفات إلى كلامهم.

هوامش البحث:

1. دليل الناقد الأدبي : د. ميجان الرويلي , د. سعد البازغي , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء – بيروت . د.ت : 321 .
2. المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية : وليم راي , ترجمة يوئيل يوسف عزيز, دار المأمون للترجمة والنشر , بغداد 1987: 17 .
3. المعنى الأدبي : 17.
4. المعنى الأدبي : 17 – 18 (بتصرف).
5. المصدر نفسه : 18.
6. الموسوعة الفلسفية : مجموعة من الكتاب السوفياتيين , بإشراف روزنتال , بودين , ترجمة سمير كرم , دار الطليعة , بيروت 1985: 228.
7. الشعرية : تزفيتيان تودوروف , ترجمة شكري المبخوت , ورجاء بن سلامة, دار توبقال للنشر , المغرب 1987: 36.
8. قضايا الشعرية :رومان ياكوبسون , ترجمة محمد الولي ومبارك حنون , دار توبقال للنشر , المغرب 1988: 33 (بتصرف).
9. الثابت والمتحول , بحث في الابداع والاتباع عند العرب , الجزء الأول (الأصول) : أدونيس , دار العودة بيروت 1974: 35/1 (بتصرف).
10. الأدب في العصر العباسي : د. ناظم رشيد , دار الكتب للطباعة والنشر , جامعة الموصل 1989: 20.
11. موسوعة نظرية الأدب , المجلد الثاني القسم الثالث , الصورة , المنهج , الطبع المتفرد : مجموعة مؤلفين , ترجمة د. جميل نصيف التكريتي , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد 1994: 34.
12. موسوعة نظرية الأدب : 35.
13. الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام : د. صاحب خليل إبراهيم , منشورات إتحاد الكتاب والأدباء العرب , سوريا 2000: 15.
14. في سيمياء الشعر العربي القديم , دراسة نظرية تطبيقية : محمد مفتاح , دار الثقافة الدار البيضاء 1982 :36.
15. الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية : د. مازن الوعر , مجلة عالم الفكر , الكويت 1994 : مج 22, ع3-4: 150.
16. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه : توفيق الزيدي , الدار العربية للكتاب , ليبيا –تونس 1984: 61.
17. الشعر والتجربة : أرشيبالد ماكليش , ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي , مراجعة توفيق صايغ , دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر , بيروت 1963 : 23.
18. الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام :33.
19. الأسس الجمالية في النقد العربي : د. عزالدين إسماعيل , دار الفكر العربي , القاهرة 1992 : 188.
20. جماليات الإبداع الموسيقي : جيزيه بروليه , ترجمة فؤاد كامل , مكتبة غريب , القاهرة 1970 : 13.
21. ديوان بشار بن برد : تحقيق محمد الطاهر بن عاشور , لجنة التأليف والترجمة والنشر في مجمع اللغة العربية بالقاهرة 1966: 163/4.
22. ديوان بشار: 27/4-28.
23. الموشح :المرزباني , تحقيق محمد حسين شمس الدين , دار الكتب العلمية , بيروت 1995 : 289.
24. الموشح : 270.
25. الأغاني : لأبي الفرج الأصفهاني , تحقيق علي مهنا وسمير جابر , دار الفكر للطباعة والنشر , لبنان , د.ت : 13 / 346-347.
26. ديوان أبي نواس برواية الصولي : تحقيق د. بهجت عبد الغفور الحديثي , هيأة أبو ظبي للثقافة والتراث , دار الكتب الوطنية 2010: 69 .
27. التعبير الموسيقي : د. فؤاد زكريا , دار مصر للطباعة , القاهرة , د. ت : 77.
28. فن التقطيع الشعري والقافية : د. صفاء خلوصي , د.ط , بيروت 1974 : 266-267.
29. إحياء علوم الدين : الغزالي , دار الشعب, القاهرة , د.ت : 6/ 1131.

30. تحولات الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة –صلاح عبد الصبور إنموذجاً : قاسي صبيرة , رسالة ماجستير , المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة 2000: 11.

31. الأغاني : 4/ 40.

32. تطور الإيقاع الموسيقي في القصيدة العربية : حنان علي , موقع الحوار المتمدن الألكتروني 2013.

33. معجم الأدباء: ياقوت الحموي , دار الكتب العلمية , ط1, بيروت 1991 : 39/3.

34. الأغاني : 13 / 318 .

35. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص : عبد الرحيم بن علي العباسي, تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد , عالم الكتب , بيروت 1947: 83/1. (*) لم ترد الأبيات في ديوانه بتحقيق الدكتور بهجت عبد الغفور الحديثي.

36. فن التقطيع الشعري والقافية :222.

37. الأدب العربي في العصر العباسي: 85.

38. فن التقطيع الشعري والقافية :380.

39. ديوان أبي نواس برواية الصولي: 157. * يشير محقق الديوان إلى أنها من المنحول عليه واورد منها بيتاً واحداً وأشار إلى ورود القصيدة كاملة في رواية ابن هفان للديوان

40. حياة الحيوان الكبرى : أبو البقاء محمد بن موسى الدميري , مطبعة حجازي , القاهرة , د.ت : 96/1.* لم ترد في ديوانه .

41. المسلسل في غريب اللغة :أبي الطاهرمحمد بن يوسف التميمي , تحقيق محمد السيد عثمان , دار الكتب العلمية د.ت:88.

42. الأغاني : 262/16.

43. فن التقطيع الشعري والقافية : 375.

44. ديوان ابن الفارض : نسخة مكتبة الجامع الكبير الألكترونية الإصدار الثاني 2005 : 22/1

45. الإيضاح في علوم البلاغة : الخطيب القزويني , تحقيق بهيج غزاوي , دار إحياء علوم الدين , ط4, بيروت 1998: 235/1.

46. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر : أبو منصور الثعالبي , تحقيق مفيد محمد قمحية , دار الكتب العلمية , بيروت 1983: 147/1.

47. الإيضاح : 1/ 237.

48. ديوان البحتري : تحقيق حسن كامل الصيرفي , دار المعارف , مصر , د.ت : 767/3.

49. الإيضاح : 1/ 239.

50. الوافي بالوفيات : صلاح الدين بن أيبك الصفدي , تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى , دار إحياء التراث , بيروت 2000: 21/ 128.

51. الإيضاح : 239/1.

52. ديوان البحتري :844/2.

53. الإيضاح : 330/1.

54. يتيمة الدهر :257/1. * لم ترد في ديوانه صنعة العكبري , تحقيق مصطفى السقا وآخرون, دار المعرفة , بيروت , د.ت .

55. جماليات المكان: غاستون باشلار , ترجمة غالب هلسا, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , بيروت 1984 : 22.

56. المصدر نفسه : 17-18.

57. المصدر نفسه :19.

58. باشلار وظاهراتية الصورة الشعرية : فاضل سوداني , موقع الحوار المتمدن الألكتروني 2007.:2.

59. المصدر نفسه : 1.

60. جماليات المكان :21.

61. جماليات المكان : 22.

62. ديوان بشار : 166/4.

63. ديوان ابن الرومي : تحقيق د. حسين نصار , مطبعة دار الكتب , القاهرة 1973-1981 : 2397/6.

64. ديوان ديك الجن : تحقيق د. أحمد مطلوب , وعبد الله الجبوري , دار الثقافة , بيروت 1964: 177.

65. الأغاني : 165/13.
66. شرح الصولي لديوان أبي تمام :تحقيق د. خلف رشيد نعمان, سلسلة التراث 55, وزارة الإعلام , العراق ,د.ت: 1/ 254-255.
67. في الأدب العباسي الرؤية والفن : د. عز الدين اسماعيل , دار النهضة العربية , بيروت :418 (بتصرف).
68. ديوان ابن المعتز :تحقيق كرم البستاني , دار صادر بيروت , د.ت :444.